

# 賢治と女性（3）

——文語詩に見る〈女たち〉への眼差し——

浜 下 昌 宏

## 1. 賢治の文語詩

宮沢賢治の生涯の最初の詩作は盛岡中学入学時ころ（13歳）の文語定型詩の短歌であり（堀尾 50）、最後の作品群は文語詩であった。口語で書かれた童話、文語と口語の両方で書かれた「冬のスケッチ」、さらには「春と修羅」という口語自由詩が続々と賢治の手から世に送り出されていく。そして、晩年の羅須地人協会の社会的実践活動による過労がついに彼を病床へと引きずりこむ。死を覚悟しながら彼は、死の直前まで、書き残した文語詩の編纂と清書に集中する。昭和8年9月21日に彼はこの世を去るが、そのひと月前の8月15日に「文語詩稿 五十篇」の清書を終え、さらに7日後の8月22日には「文語詩稿 一百篇」の清書も終えたいらしい（堀尾 447f.）。

なぜ、彼の思い残したものが文語詩であったのだろうか。近年、賢治研究においても文語詩に関する研究が進んでいる。新たな賢治像の提示も期待できそうである。そして、そもそも文語表現とは何か。賢治にとって、そして日本の近代詩史において、賢治の文語詩の位置をどう評価すべきか。

本稿で私が取り上げるテーマも、文語詩の中の〈女性〉であるが、文語表現による女性イメージの特性についても考えさせられる。〈女たち〉のイメージを、なぜ文語詩の中から選ぶことが興味深いのか？

「文語詩稿 五十篇」は、賢治が昭和8年に印刷所に注文して作らせたといわれる用紙にブルーブラックのインクで、定稿として清書された。表紙（現在紛

失)に、「文語詩稿 五十篇 本稿集むる所、想は定まりて表現未だ足らざれども / 現在は現在の推敲を以て定稿とす。昭和8年8月15日」(文庫4、449)とあったらしい。また、「文語詩稿 一百篇」についても、定稿の用紙、インキなど、「五十篇」と同じ。表紙(現存)に、「文語詩稿 一百篇、昭和8年8月22日、本稿想は定まりて表現未だ定らず。唯推敲の現状を以てその時々定稿となす」(文庫4、451)とある。

これら表紙の言葉にあるように、賢治は自分の作品に徹底した推敲を重ねる作者であり、それは草稿から定稿に至る改修のみならず、短歌を改作して文語詩に(「補遺詩篇 1」、文庫3、所収)、そして口語詩を文語詩へと改作した作品も多数ある。最晩年の賢治の様子を伝える妹クニの次の証言は、文語詩についての賢治の深い想いを伝えて興味深い。その要旨は、以下のようである。「特に晩年のことは良く覚えています。兄が寝ている部屋には机が置いてなかったもので、兄は仰向きに寝たまま原稿を書いていた。文語詩を大切に、「なっても(何もかも)駄目でも、これがあるもや」と言っていました。枕もとにいくと、「聞いて、思い浮かぶ状景を言ってくれ」と言って、文語詩を一篇一篇朗読してくれました。曲はつけなかった。私はでたらめに思いつくままに何やかや言いましたが、〈…〉それでも、そんな私の感想などを聞いて、兄は、また原稿へ手を入れたりしていたようです。」(昭和49年2月26日、小沢俊郎氏の要約を基に浜下が整理し直した。)(文庫4、475)

ところで、そもそも文語とは何か。文語とは、話し言葉・口語の対語であるが、口語が今の言葉遣いであるのに対して、文語は古い時代の言葉の意味も含んでいる。口語が日常語であるのに対して、文語はときに雅語であり、音声言語としては使うことのない書き言葉のみのものである。明治以降の国語確立期において言文一致運動が興るが、文章が話し言葉で書かれるようになると、文語の学習は古語の習得をめざしていた。このように、文語は守旧的言葉であり、声で言表されない、沈黙による書き言葉であり、また、いくぶんは堅苦しい形式的な言葉ということになる。書き言葉ゆえに漢語の使用も文語の特性たりう

るが、賢治の場合、文語詩であっても漢語はさほど多用しているようには思われない。ひらがな表現・表記への偏愛を思わせるところも、賢治にはある。いわゆる旧かな表記もまた、文語扱いとなろうが、賢治ではそれによってより美しい日本語の発音へと誘っている。

## 2. 文語詩で描かれた〈女〉

賢治の文語詩の中で「女」が主題的に歌われているものを使われている語彙に注意して、「異稿」をのぞいて数えてみると、「妻」という言葉が出ている詩は7編、「母」は6編、「女」は5編、「乙女、をとめ」は3編、そして「むすめ」については1編である。それらの詩篇の中から、口語詩を原形として文語詩化されたものをとくに数点選んで、解釈をしてみよう。

口語詩から文語詩化する過程で〈抽象化〉がされる。説明的・描写的な表現から、概念化され抽象化され、その結果、いっそうの内向・内面化が徹底して、対象への幻想がいや増している。そこで描かれている女性は、すでに賢治の原型的な女性観の投影のようである。

まず、「文語詩稿 五十篇」中の〔<sup>モナドノック</sup>残 丘の雪の上に〕(文庫4、64)〈A1〉から取り上げよう。

### 〈A1〉〔<sup>モナドノック</sup>残 丘の雪の上に〕

|                             |                            |
|-----------------------------|----------------------------|
| <sup>モナドノック</sup> 残 丘の雪の上に、 | 二すぢうかぶ雪ありて、                |
| 誰かは知らねサラアなる、                | <sup>ひと</sup> 女のおもひをうつしたる。 |
| 信をだになは装へる、                  | よりよき生へのこのねがひを、             |
| なにとてきみはさととり得ぬと、             | しばしうらみて消えにけり。              |

内容の重さの割には軽やかな五七調の短詩である。北上山地には種山(物見山)、早池峰山のように、山地が浸食を受けて準平原化した際に、残丘と呼ばれる、花崗岩などの浸食を受けにくい部分が丘状に残っている。その光景そのも

のがすでに自然のもつ異様な力づよさを示唆しているが、そこに積もった雪にさらに重なる2筋の雪に、賢治はある堅忍不拔な意志のすがたを読み取る。それは、旧約聖書に登場する、イサクの母の、素朴ながら神へのゆるぎない信仰に生きたすがたである。自身は絶世の美女ながら、母として愛と貞節を持している。賢治が信仰への懷疑と迷いを引きずっているときに、サラアのさりげなくも堅固な敬虔は、山上の2筋の形なす雪から連想されている。語らず、説明や弁明をしない女性・母の、自足的で自体的な敬神の徳を仰ぎ見て畏怖し感心する賢治の想いがあり、7行目「きみ」という呼びかけにそれが切実なものとして表現されている。

この詩は、「春と修羅 第三集」中の「1039 [うすく濁った…]」(文庫2、81f.)〈A3〉、およびその発展形の「春と修羅 詩稿補遺」中の「雲」(文庫2、427f.)〈A2〉の文語詩化であるという(文庫4、457f.)。原形といえる口語詩を読むと、はるかに長詩で説明的な表現にあふれた作品であることが良くわかる。

〈A3〉 [うすく濁った浅葱の水が] 1927.4.18

うすく濁った浅葱の水が  
けむりのなかをながれてゐる  
早池峰は四月にはひってから  
二度雪が消えて二度雪が降り  
いまあはあはと<sup>う</sup>土耳古<sup>き</sup>玉<sup>す</sup>のそらにうかんでゐる  
そのいたゞきに  
二すぢ翔ける、  
うるんだ雲のかたまりに  
基督教徒だといふあの女の  
サラアに属する<sup>ひと</sup>女たちの  
なにかふしぎなかんがへが  
ぼんやりとしてうつてゐる

それは信仰と奸詐との  
ふしぎな複合体とも見え  
まことそれは  
山の啓示とも見え  
畢竟かくれてゐたこっちの感じを  
その雲をたよりに読むのである

この口語詩には文語詩の第1行にあった「残丘」という言葉は出てこない。その代わり、「早池峰」という具体名詞によって光景は鮮度を増す。5-6行目の「そらにうかんでゐる / そのいたゞきに」から、見上げている感じがはっきり伝わるが、文語詩ではむしろ2筋の雪を上から見ている感じがなくてもいいのと対照的である。そして、決定的な違いは、信仰の象徴が、文語詩では雪のすがたに見たのに対して、原形の口語詩では雲に見ており、また、女性についてみると、前者はサラアその人の際立った個性を思わせるのだが、後者ではサラアを範型とする信仰深い女性たちという複数形である。文語詩にあった「きみ」という訴えは口語詩にはなく、客観的描写である。むろん、共通するのは敬虔ではあるが、口語詩では「奸詐」という否定的意味合いの一語が目を引く。つまり、女性たちの信仰には単純素朴な盲信や轻信ではない、性業ゆえの否定的要素を止揚しての信仰の確信を、賢治は読み取っているかのようなのである。女性観の二種が、口語詩と文語詩によって示されている。そうした口語詩のやや複雑な要素は、発展形とされる「雲」ではいっそう説明的に表現されている。

## 〈A2〉雲

青白い天碗のこっちに  
まっしろに雲をかぶって  
早池峰山がたってる  
白くうるんだ二すぢの雲が

そのいたゞきを擦めてゐる  
雲はぼんやりふしぎなものをうつしてゐる  
誰かサラーに属する女が<sup>ひと</sup>  
いまあの雲を見てゐるのだ  
それは北西の野原のなかのひとところから  
信仰と譎詐とのふしぎなモザイクになって  
白くその雲にうつてゐる  
（いましがわれをみるごとく  
そのひといましわれをみる  
みなるまことはさとれども  
みのたくらみはしりがたし）  
……さう  
信仰と譎詐との混合体が  
時に白玉を擬ひ得る  
その混合体はたゞ  
よりよい生活<sup>くらし</sup>を考へる……  
信仰とさへ想はねばならぬ  
よりよい生のこのねがひを  
どうしてひとは悟らないかと  
をはりにぼんやりうらみながら  
雲のおもひは消えうせる  
うすくにごった葱いろの水が  
けむりのなかをながれてゐる

この詩には「雪」は出てこない。「雲」がモチーフである。そして、川と山と雲によって構成される自然の光景が、それ自体でさわやかさをもたらしている。が、雲を見ていると賢治が想像するのが、「誰かサラーに属する女」である。

雲は「信仰と譫詐とのふしぎなモザイク」を反映している。上記の「うすく濁った浅葱の水が」よりもはるかに懐疑的な調子にあふれている。その懐疑とは、疑い深い、単純・透明になれない精神である。歌う賢治の苛立ち（「どうしてひとは悟らないかと / をはりにぼんやりうらみながら」）も伝わってくる。

さて、私は以上の3編の詩を、読む順序を間違えているのかもしれない。賢治の詩作順序に従えば、〈A3〉「うすく濁った浅葱の水が」—〈A2〉「雲」—〈A1〉[残<sup>モナドノツク</sup>丘の雪の上に]、ということになる。この過程で読み取れることは、文語詩ではみごとに短詩となり、簡略化というより抽象化がなされていることである。そのため、文語詩のみを読む者には相当な知識・想像力、そして解釈力が要求される。概念の外延と内包の反比例関係のように、表現された語数の少ない分だけ読者は作者から突き放され、解釈を強要されるのである。しかし、他方、賢治の方は端的に自分のイメージを原型的に提示していることになる。我々は一挙に「サラア」の女性像へと想いを向かわせ、賢治の彼女への想いを推測することになる。しかも、賢治の「サラア」像は彼の空想の産物ではない。『旧約聖書』の知識が裏づけにある。〔注1〕

「創世記」16章に記されている、アブラムの妻サライの物語は、賢治の想像力を我々が追跡する手がかりを与えている。その物語の概略は次の通りである。後にイサクを産むサライであるが、はじめは子供が生まれず、そこで彼女は自分の女奴隷のハガルをアブラムに差し出して側女とさせた。すると、やがてハガルは身ごもり、そして自分が身ごもったことを知ると彼女は女主人のサライを軽んじるようになる。サライはハガルに対してつらく当たるようになり、耐えがなくなったハガルは逃亡するが、主の御使いと荒れ野の泉のほとりで出会うと御使いは彼女を諭して女主人のもとに帰らせる。やがてサライもアブラムの子イサクを産む。——この単純な物語のうちに、賢治はサライの内面の葛藤を読み取り、それはまた女性に対する彼のひとつの見方を像として結んでいる。賢治の文語詩を読む我々にとって興味深いのは、口語詩 A3 に始まる「サライ」をモチーフとする詩が、A2 へと展開し、A1 に結実する過程で「サライ」

の内面的葛藤（女性的な意地悪の不徳）が昇華され、つまるところ信仰の純粹さを体現するように解釈されていることである。

次に、「保線工手」（「文語詩稿 一百篇」）（文庫 4、73）に表現されている女性像に注目してみたい。原型となる口語詩から文語詩への制作順序は、〈B4〉「410、車中」（「春と修羅 第二集」）（文庫 1、465）— 〈B3〉「鉄道工夫」（「保線工手」先駆形 A）（文庫 4、359）— 〈B2〉「保線工手」（「保線工手」先駆形 B（発表形））（文庫 4、359）— 〈B1〉「保線工手」（「文語詩稿 一百篇」）、ということになる。ここでの主題のひとつは「妻」である。

〈B4〉「410、車中」（「春と修羅 第二集」） 1925.2.15

ばしゃばしゃした狸の毛を耳にはめ  
黒いしゃっぽもきちんとかぶり  
まなこにうつろの影をうかべ  
……肥った妻と雪の鳥……  
凜として  
ここの水底の窓ぎはに腰かけてゐる  
ひとりの鉄道工夫である  
……風が水より稠密で  
水と氷は互に還る  
稲沼原の二月ころ……  
なめらかでこぼこの窓硝子は  
しろく澱んだ雪ぞらと  
ひよろ長い松とをうつす

一見コミカルな調子もあるが（工夫の大げさに見える防寒具の服装や「肥った妻」、厳しい自然の中での鉄道工夫とその妻の逞しさ（「凜として」）も伝わってくる。自然の光景の中のひとつの夫婦の姿である。とくに感情的な自己



表出を目指した種類のものではない口語詩には、日常の雰囲気、目を見渡せばふつうに網膜に映るように描写的に記述されている。それが、次のように文語詩へと書き換えられる。

〈B3〉 鉄道工夫 〈保線工手 先駆形 A〉

狸<sup>マミ</sup>の毛皮を耳にはめ  
松ひよる長き雪ぞらを  
褐のまなこに泛べたり

肥りし妻と雪の鳥  
しばしおもひをかすめつゝ  
持ちの丁場のはや近き

七五調のリズムで歯切れは良いが、その分、緊張感と主人公の工夫の想いが推測出来る。とくに第2連の、持ち場へ向かう男の脳裏を掠める妻のイメージが、読む者に解釈の余地を広く残している。

〈B2〉 保線工手 〈保線工手 先駆形 B (発表形)〉

狸<sup>マミ</sup>の毛皮を耳にはめ  
シャプロの束<sup>たば</sup>に指組みて  
うつろふ車窓<sup>まど</sup>の雪のさま  
黄なる瞳<sup>ひとみ</sup>に泛<sup>うか</sup>べたり

雪をおとして立つ鳥に  
妻がけはひの著<sup>し</sup>るければ  
ほのかに笑まふその頬を  
松は量めり風のそら

次に引く決定稿に対する上の先駆形は、ほぼ完成に近い。決定稿では「窓」となる3行目の「車窓」は、第1連の範囲では、詠んでいる賢治が車中の人であって車窓から外を見て工手に思いをさせ、さらに彼の妻を想像している。

〈B1〉保線工手（「文語詩稿 一百篇」）

|                            |              |
|----------------------------|--------------|
| 狸 <sup>タヌキ</sup> の毛皮を耳にはめ、 | シャブロの束に指組みて、 |
| うつろふ窓の雪のさま、                | 黄なるまなこに泛べたり。 |
| 雪をおとして立つ鳥に、                | 妻がけはひのしるければ、 |
| 仄かに笑まふたまゆらを、               | 松は畳めり風のそら。   |

鉄道線路の保全を任務とする工手は、外の凍るような寒さと風から身を守るために、耳をすっぽり覆った狸の毛皮をかぶって、ショベルを手元に置いて作業準備の姿勢である。早起きと睡眠不足でだろう、目やにが黄色い。そのとき鳥が飛び立つが、その勢いで雪がバラリと落ち、その音で弁当でも持参したのか近くにきた妻の気配に気づく。そして夫である工手は一瞬かすかに笑みを妻に送るのである。松が風で傾くという厳しい自然と、責任ある仕事ながら報われる事のおそらく多くない厳しい生活の中での夫と妻の、どちらも自然と生活に耐えている、つかのまの交歓の光景である。この詩には、工手とその妻に対する賢治の温かい同情の眼差しが感じられる。妻に関して、口語詩にはあった「肥りし妻」という形容ははずされている。厳しさだけが伝わってくる。また、B4-B3-B2-B1 という順番で読んだおかげで誤解を免れたのは、この詩の場面である。B1 の最終稿を読んだ限りでは、工手の家が舞台であって家の「窓」に吹きつける雪をものともせず勤務に出かける夫が、気づいて目覚めた妻に笑みを向ける、といった光景を想像したくなる。B4 の「車中」から見れば、そうした想像は不当ということになる。しかし、文語詩の B4 の次元では、賢治は我々に彼が詠ったときと同じ場面の追想像を求めているのではない。場所・場面が不特定化されることで、妻の思いへと雑想を排して我々の感情を導くことになる

だろう。

「妻」が歌われている文語詩も他に数編あるが、次の2編を挙げておこう。

【そのとき酒代つくると】（「文語詩稿 五十篇」）（文庫4、28）

|                           |                            |
|---------------------------|----------------------------|
| そのとき酒代つくると、               | 夫 <sup>つま</sup> はまた裾野に出でし。 |
| そのときに重瞳 <sup>め</sup> の妻は、 | はやくまた闇を奔りし。                |
| 柏原風とどろきて、                 | さはしぎら遠くよばひき。               |
| 馬はみな泉を去りて、                | 山ちかくつどひてありき。               |

ここで描かれる「妻」は夫の帰りをじっと待つ妻ではない。山裾の野原へ売り物となるような何かを採集に出かけた夫と時を同じくして夕闇の中を駆け出して行く。そこには情熱の迸りを思わせる行動力が奔放である。夫の態度に心身ともに疲れているのだろう、それが目に表れて「重瞳」と表現されている妻の、衝動的にも見える行動で気持ちを紛らわそうとする激しい性格が思われる。

「麻打」（「文語詩稿 五十篇」）（文庫4、55）

楊葉の銀とみどりと、 はるけきは青らむけぶり  
よるべなき水素の川に、 ほとほとと麻芋うつ妻

麻糸作りに精を出す「妻」の姿である。木綿の栽培に適しない寒冷地である花巻では自家製で麻の栽培は貴重な衣服の素材となっていた（原 11f）。そのため糸作りの仕事は、きまって女たちの仕事であったのは、別に賢治の地域の特殊な事情ではない。その一般的な事実を詠い、「妻」という言葉をもってくるところに含みが示唆されている。[注2]

### 3. 谷内権現・毘沙門天と祈る女たち

私が賢治の文語詩にとくに関心を持ったのは、1996年8月末に花巻で開かれた宮沢賢治国際研究大会に参加したとき以来である。そのとき、宮沢賢治記念館の友人に誘われて丹内山神社と毘沙門堂を見てまわったことがきっかけであった。

土地がそこに生まれた人間を育み、そして、そうして成長した人物が土地の声価を高める。花巻周辺の寺社の中にも、他の土地であつたら廃墟になっていたかもしれないものを賢治を介して再生しひとびとに語り継がれているものがある。丹内山神社もそのひとつであろう。それでも、丹内山神社は、イギリス海岸とか羅須地人協会跡とかにくらべると、“賢治ゆかり”の名所として紹介されることがはるかに少ない。私はマイクロバスで連れて来られたのだが、位置的には花巻の北側に隣接する東和町にあって、最寄の駅は釜石線（旧岩手軽便鉄道）の花巻から遠野方面へ向かって5つ目の晴山駅である。山腹の傾斜にあるこの神社には、大木と大岩を神化している（神木と磐座）様子が印象的である。かなり広い敷地に社が散在している。訪れたとき、午後の早い時間だったが、他の参拝客はひとりもない。賢治の詩碑が建たなければこうした静けさが保たれるのですよ、と案内してくれた友人が解説してくれる。この神社は“穴場だ！”、とひそかに心のうちで叫んでいると、同行した方たちが、ここが文語詩「祭日〔一〕」の場面だと言って、詩を思い出そうとする。こんにゃくをさくさくと切る女の光景が歌われている、という。誰もが「さくさくさくと」という、賢治特有の擬音語に心引かれているふうであり、私もまた、ひっそりした境内でその響きを推測してみる。それが、実は私の賢治の文語詩との実体験的出会いであった。その詩とは次のものである。

谷権現の祭りとして、  
むらがり続く丘丘に、

麓に白き幟たち、  
鼓の音の数のしどろなる。

<sup>はな</sup>穎花青じろき稲むしろ、      水路のへりにたたずみて、  
 朝の曇りのこんにやくを、      さくさくさくと切りにけり。

「谷権現」とは丹内大権現のことである。丹内は「谷内」とも呼ばれていたものでその「内」を略した賢治の手法のひとつであろう（對馬 177f）。祭りの日に売り物の煮物にしようとかんにやくを切る婦人の姿に目を止める賢治。その切り音が生活の切なさか、あるいは近づく祭りへのうきうきした気分を反映しているのか。[注3]「旧暦8月1日・2日秋の例大祭ともなれば、前日の宵宮から遠近の崇敬者老若男女が集まってきて、境内の社務所・観音堂・麓の民家などに宿をとり互いに作柄や情報交換に夜を明かすのであった。そして両茶屋は勿論、水場の側には五十集屋の出店まで開店し、十文字豆腐もこんにやくも対応に大忙しの有様であった」（小原 2）。私は、今はひっそりとした現場に立って、その情感を追想像しようと試みる。しかし、賢治が企てたのは言葉による光景の忠実な記述的描写ではない。この見事な語彙と表現上の洗練は、彼がすでに現実の知覚風景とは別個の言語世界を構築していることを示している。といて、その世界のために思弁と虚構に入りこみ、現実感覚を剝離したのではない。言語の深さによって、あらためて現場の情感を深化させている。つまり、現実とはむしろその場に居る者、あるいは想像力を駆使する者の精神の深さに比例してその豊かさや真実を表示するということを、賢治の文語詩から我々は学ぶ。私も後でこの詩の先駆型3編と比較してみるが、賢治がいかに直感的・直覚的に描写したわけではないことがよく理解できるだろう。あらためて文語詩に思いを集約しようとした賢治の戦略を思う。

さて、丹内山神社に続いて、毘沙門堂へ移動する。ここも私には初めての所である。晴山駅から花巻方面へひとつ戻った土山駅の近くにあり、線路をはさんで萬鉄五郎記念美術館がある。正式には兜跋毘沙門天と呼ばれ、毘沙門天の妻とされる吉祥天の像をかたわらに持っている。北方の守護神である毘沙門天（多聞天でもある）の制作は平安時代にさかのぼるといふ。征夷大將軍の坂上田

村麻呂の命により作られたという伝説が残っている。真偽はともかく、仏教の土俗化をあらわす民間信仰を集めてきたことは、賢治の詩からもよくわかる。高さ約5メートルの巨像で櫓の一本造りとして国内唯一の傑作といわれ、また中国にはなく日本独自と推測される(田辺 17)「兜跋」という名称も興味深い(「チベット」ないし「トルファン」を指すとも言われるが未だ不明)。以前は大正9年以来国宝とされていたのだが、戦後は改正されて昭和25年以降は重要文化財に指定されている。ここは「祭日〔二〕」と題されたもうひとつの詩の場面である。

アナロナビクナビ睡たく桐咲きて  
峽に瘡<sup>おこり</sup>のやまひつたはる

ナビクナビアリナリ赤き幡もちて  
草の峠を越ゆる母たち

ナリトナリアナロ御堂のうすあかり  
毘沙門像に味噌たてまつる

アナロナビクナビ踏まるゝ天の邪鬼  
四方につゝどり鳴きどよむなり

これは詩碑として、毘沙門堂のある熊野神社境内の入り口近くに石碑として刻まれている。あまりに磨かれた石面なので、この詩の暗い思いが、付近の鳥の声でいっぺんに拡散しそうな雰囲気である。文語調にすることで感情を抑え、つぶやくように「法華経」の神呪を書き留める。「アナロナビクナビ」とは法華経の「陀羅尼品第二十六」の中で毘沙門天が唱える陀羅尼を賢治風にアレンジしたものらしいが(對馬 174f.)、それは賢治の呪文か、それとも祈願に集

う母たちの呪文か。辛抱強い帰依の心を見下ろすのは丈4.73メートルという毘沙門像であり、その足部を支えていた地天女の掌の部分がはずされて本堂内に別置され、参拝者はそれを触って治癒の奇跡の祈りを伝える。瘡とは蚊によって伝染されるマラリア性の熱病のこと。祈りによってしか苦難からの解決のすべをもたぬ人たち。そういう者たちへの賢治の共苦の思い。北面の治安が不安ではなく、瘡が止むときに村に平安が訪れるはず。貴重品の味噌を樺材の毘沙門像のすねになでつけ削り取っては味を高め、同時に毘沙門像をいっそう磨きあげる。

さて、再度作品に立ち戻って、上記2編の詩に見られる〈女性〉、とくに「母」のイメージを追うことにしよう。

〈C4〉「祭日〔一〕先駆形 A」(文庫4、357)

青き稲田をせなを負ひ  
水路のへりにた、ずみて  
ひとひら鈍き灰いろの  
こんにやくをさくと切れる母あり  
モッペをうがち児を負ひて  
青きパラソルかざしつゝ  
祭りに急ぐ若い母  
はじめに遠き地平を見  
歪める梨と菓子とを見  
次に切らるゝこんにやくを  
やゝながしめにうちまもり  
何かうらめるまなこして去る

ここには二人の母の姿がある。祭りのために「こんにやくをさくと切れる母」が詩の前半部で描かれ、後半部には「祭りに急ぐ若い母」が登場する。詩全体

の分量からみると後者に当てられている割合がはるかに多い。前者が売ろうとしているこんにゃくがいくぶん手の出ない値なのであろうか、断念して祭りの場から去って行く。「下書稿(一)」を見ると、8行目「はじめに遠き地平を見」は下書きでは「はじめに店[の梨を一削除]をうちのぞき」とある(全集7、校異篇、195)。下書きにある、若い母親の利害関心と狭い視野は一挙に「遠き地平」へと広がっている点が興味深い。もっとも、その点を考慮しても、生活感が前面に出ている作品である。

〈C3〉「祭日〔一〕先駆形B」(文庫4、358)

谷権現の祭りとして

丘丘に鼓のしどろなる

モッペをうがち児を負ひて

青きパラソルかざすあり

稲田のへりにたゝずみて

こんにゃくをきるをみなあり

あゝたゞなづく丘丘に

うづまさかゝる秋の白雲

C4の二人の「母」は順序を逆にし、また「母」という語彙は消え、こんにゃくを切るのは「をみな」(若い女[對馬 179])である。また、「鼓」の音に注意させている。そして結びで自然のおだやかさ・さわやかさが記される。視点が実際の「女」から離れていくような印象である。



〈C2〉「祭日〔一〕先駆形 C (発表形)」(文庫 4、358)

谷権現のまつりとて  
麓に白きのぼりたち  
むらがり続く丘丘に  
鼓の音の数のしどろなる

穎花青じろき稲むしろ  
水路の縁にた、ずみて  
朝の曇りのこんにやくを  
さくさくさくと切りにけり

ここでも「母」という表記は出ていない。「をみな」もない。二人目の、モンペ姿で赤ん坊を背負った若い母は完全に姿を消している。代わりに、ここで初めて出てくる「さくさくさく」という音のリズムが明るく響いて、光景の生活臭さから読む者を解放してくれるようにみえる。

〈C1〉「祭日〔一〕」(文庫 4、72)

|                            |                          |
|----------------------------|--------------------------|
| 谷権現の祭りとて、                  | 麓に白き <sup>のぼり</sup> 幟たち、 |
| むらがり続く丘丘に、                 | 鼓の音の数のしどろなる。             |
| 穎花 <sup>はな</sup> 青じろき稲むしろ、 | 水路のへりにた、ずみて、             |
| 朝の曇りのこんにやくを、               | さくさくさくと切りにけり。            |

C2 とほとんど変わらず、漢字が「祭り」「幟」と使われ、逆に「縁」はひらがなに戻されている。C4 から C1 まで通して読むと、C4-C3 では女や「母」の存在感と個性が明瞭であったのに対して、C2 からは音、色彩、情景の華やかさ・リズム、そして総合的にも出し出される活気が主題へと転移しているようである。つまり、人間的要素の捨象がある。その結果、言葉で彫刻されたイメージ

が際立つ。しかし「母」は消えたわけではない。主語（主体）としては隠れているが、行為が記述されることでその背後に、音を介して実体を隠然と主張する「女」・「母」が見えてくる。

次に「祭日〔二〕」の制作過程をたどってみよう。まず、文語詩の原詩とされる口語詩から読んでいこう。

〈D4〉「139 峡流の夏」（文庫1、605）（「139 夏」先駆形）

木の芽は油緑や喪神青にほころび  
重く寂かな桐の花がさき  
風のぬるみや紫紺の雲に  
柳の絮も羽虫も遠くひかってとべば  
みんなは毘沙門天を祀る赤い幡をたづさへ  
たゞれたやうに鳥のなく  
いくつもの青い峠を越える

木の芽の色合いに感動している賢治の鋭敏な感性が、冒頭に表れている。「油緑」という海藻のみのように濃い黄緑、放心させるほど神秘的な（「喪神」）青の色彩感覚が鋭い。おそらく桐の花の紫は空の雲の紫紺の反映かと錯覚させる。柳の緑も眼に映える。そこへ赤い幟を持って人々が峠を越えて毘沙門天へと向かってくる。幟をかついでいるのは、この詩ではただ「みんなは」とあるだけである。

〈D3〉「139 夏」（文庫1、360f.）

木の芽が油緑や喪神青にほころび  
あちこち四角な山畑には  
桐が睡たく咲きだせば  
こどもをせおったかみさんたちが

毘沙門天にたてまつる  
赤や黄いろの幡をもち  
きみかげさうの空谷や  
たゞれたやうに鳥のなく  
いくつもの緩い峠を越える

この作品から、D4 では不特定であった「みんな」という、幟をかついでやってくるのが「こどもをせおったかみさんたち」ということが明示される。幟をかつぐ体力的な、そして生活力の逞しさと、他方で信心による一途の思い、祭りの慣習を遵守する忠誠心など、そうした要素が「かみさん」と表記される女性像から伝わってくる。毘沙門天は「人々を衰弱させるような種々災いをなくす役目」(對馬 175f) を負っている。そこへやってくる母に背負われた子供は瘡に罹っているのであろうか。そうであれば(おそらくそうであろう)「かみさん」の姿は、逞しく頼もしいどころか、重い幟の圧迫感と心痛を抱えての峠越えの様子は痛ましい。ただ、D4 の先駆形の最終行の「青い峠」が「緩い峠」と形容が代えられているのは賢治の思いやりの願望的な表現だろうか。D4-D3 と続いた口語詩作品は、文語詩へと次のように書き換えられる。

〈D2〉「祭日〔二〕先駆形」(文庫4、433)

アナロナビクナビ 木の芽は膨らみて  
楊の絮はとびひかり  
をちこち山の畑には  
睡たく桐の花咲けり

アナロナビクナビ 児らをせなになに  
赤とうこんの幡もちて  
草の峠や水無し谷

越えぞわづらふ母の群

アナロナビクナビ 御堂のうすあかり

毘沙門像のおんすねに

味噌塗りまつりおん手形

みうちさすりてをろがみぬ

アナロナビクナビ ふまるゝ天の邪鬼

金のめだまのやるせなみ

堂をいづれば風ぬるみ

つゝどり四方にどよみけり

「アナロナビクナビ」という呪文をリズムカルな枕に、かなり周到な描写がなされる。夏も近づき桐の花が咲き、すでに膨らんだ木の芽が今にも開花を予感させている。柳の種子の綿毛もいくぶん古びている。そうした山あいの風景の中を、神呪（「アナロナビクナビ」）を唱えながらにみえる母たちの一団が、手に赤と黄色の幟を持ち背に子供を背負って峠をやってくる。そして毘沙門像のすねに持参の味噌を塗ってさすりながら拝むのである。今日では東和町北成島の兜跋毘沙門天は地天女の手を支えられる形で立っていると了解されているが（それゆえに独特なのだが）、賢治の時代はふつうの毘沙門天と同様に天邪鬼を踏みつけていると解されていた（對馬 179）。その天邪鬼の辛抱が母たちの祈りに応えたのか、堂の外に出ると風は穏やかになり、筒鳥のボンボン鳴いている声が四方に響いている、という光景である。すでに既述し、また次にあらためて読む D1 の作品は、最終稿ながら文語詩の中では未定稿に分類されている。それと比べてみると、この D3 は、より饒舌であり自然の光景の描写も具体性に富んでいて読む者にイメージをより明瞭に結びやすくしてくれる。なかでも、母たちの様子は、幟を持ち、子供を背負っている姿、そして毘沙門像を拝

む動作、さらには第2連で「わづらふ」という形容詞も付せられている。瘡は子供たちではなく母その人たちの災厄であったかと思わせる記述である。そうした複雑な要素が、D1 ではみごとに単純化される。

〈D1〉「祭日〔二〕」(文庫4、269)

アナロナビクナビ睡たく桐咲きて

峽に瘡<sup>おこり</sup>のやまひつたはる

ナビクナビアリナリ赤き幡もちて

草の峠を越ゆる母たち

ナリトナリアナロ御堂のうすあかり

毘沙門像に味噌たてまつる

アナロナビクナビ踏まるゝ天の邪鬼

四方につゝどり鳴きどよむなり

D2より語数・行数においてははるかに短縮化され、したがって内容的にも単純化されている。4つの連は、1、季節の風景と瘡という地域の災厄の状況、2、山間の村村から幟を掲げ峠を越えてやってくる母たち、3、そして母たちは毘沙門堂に来るや味噌を捧げる、4、その祭礼を済ますと外では四方に筒鳥の音が響く、という時間的な流れに即した淡々とした描写である。その単純さにより、母の祈り(峠越え、味噌奉納)が報われるかもしれないことが第4連の筒鳥の声で強く示唆されている。[注4] 母の祈りへの賢治の参加、そして自然による、救済とまでは言えぬまでも慰藉のテーマが伝わってくる。

## 〔結語〕

賢治の最晩年が、一方で地元の農民の相談にのりながら、他方で、文語詩に集中していたことの意味は何なのだろうか。文語表現とは何か、という問題に、ここで解答を出すわけではない。明治以降に興った言文一致運動は、表現者の層を拡大し、言語芸術の民主化に寄与したともいえるが、同時に、世俗化という事態も不可避であった。つまり、言語表現を美的に彫琢する努力が省かれたのであった。

賢治の文語詩の特色として、「発想の元にあった「私性」「個別性」「具体性」が、推敲が進み、稿が改められるごとに薄れて行って、「三人称性」「客観性」「普遍性」がそれにとって代わる点にある」(宮澤賢治研究会 12)と言われる。しかし、そのような理解では十分ではないだろう。むしろ、「三人称性」「客観性」「普遍性」の意味内容が問題であるとしても。

業平の歌が「こころあまりてことば足らず」と「古今集仮名序」の著者によって批評されたように、古典歌学では「ことば」と「こころ」は対比され、両者はそれぞれ絶対的な独立項であった。だから定家は「詞は古きをしたひ、心は新しきを求め」(『近代秀歌』)と論じていた。「ことば」(言語・表現)と「こころ」(思想・美意識)とが対置されることで歌の構造が考えられ、どちらに重点をおくか、というのが古典歌学の態度と論争を形成していた(高木 176ff.)。賢治もまた、ことばと思想との対立に悩んでいたし、それゆえの推敲・改作の連続であったのであろう。「文語詩稿 五十篇」の表紙には、「本稿集むる所、想は定まりて表現未だ足らざれども / 現在は現在の推敲を以て定稿とす」(文庫 4、449)とあり、また、同じように「文語詩稿 一百篇」の表紙は「本稿想は定まりて表現未だ定らず。唯推敲の現状を以てその時々定稿となす」(文庫 4、451)とあることは本論の冒頭で述べた。この二つの引用で注意すべきは、共に「想は定まりて」と明記されていることであろう。ところが、我々が本稿において賢治の文語詩への過程を見た限りでも、彼の「想」が最初に固定され

それが口語詩に始まり先駆形を何点か経て文語詩の決定稿ができたのかというと、まったくそうではないことがわかる。各段階での、各草稿の次元で「想」がありそれに基づく「推敲」がされたのであろう。

言葉はたしかに表現のメディアに過ぎないが、それ自体で自律世界と美的原理を持つことがある。修辞過剰の雅文などはその成果であろうが、いわゆる形式的権威主義・マニエリスムに陥るのも、美的原理を固有に持つゆえである。そのために言葉がその伝達内容から離れて独り歩きしてしまうこともある。賢治が文語詩に没入したのは、しかし、そうした「ことば」の世界に閉鎖的に内面化の根拠を求めたからであろうか。たしかに、口語表現が日常世界と交換的に通交できるのに比べ、文語表現はあきらかに日常の生活との断絶を意味している。他方、そのために言葉と思想、そして実践との総合を構想した賢治のことも我々はよく知っている。彼は、ことばを超えるものを目指していた。それは総合の次元というべきか、それとも、文語という体裁で明確にされる何かを求めていたと言うべきなのか。

文語詩の中の女性像を検討することで、本稿が提示しえたことは、文語によって女性像の単純化、そしてそれによって含意を広げ、読む者に賢治の確信の所在が暗示され、結果的に情感も総合して作品理解の明瞭化が図られている、ということであり、またその女性像とは賢治のいわば原型的女性のイメージを示しているのである。そうした「原型性」「原初性」は、形而上学的論理の次元では上述のようなたしかに「三人称性」「客観性」「普遍性」と呼ぶこともできるだろうが、しかし、そうした一般化によってイメージ内容が散漫になることは賢治の恐れたことであり、文語詩への傾斜は一般化ではなく、彼の心象の集約を意味していたに違いない。それゆえに、「病中記 全部文語とすること 清書のつもりにて書くこと 修飾せざること」(「NOTE 印手帳」)(全集 13、389) というメモが記されたのであろう。

[注]

1. 旧約についての賢治の知識の深さについての示唆は高橋雅人先生から与えられた。
2. ただし、この詩の先駆形 A、B、C の 3 編 (文庫 4、347-9) には「妻」という語は出てこない。一方、[氷雨紅すれば] (文語詩篇 五十篇) (文庫 4、23) には「妻」はないが、先駆形 A (文庫 4、328) には「きみが妻餉を進めしか」と歌われるが、先駆形 B 「僚友」 (文庫 4、328-9) には「妻」の表現はない。
3. こんにやくを売る女たちの姿はロッセティの次の詩を思い出させるが、しかし、洋の東西共通の情景とは言いがたい。

“Goblin Market” Christina Georgina Rossetti

Morning and evening

Maids heard the goblins cry.

Come buy our orchard fruits,

Come buy, come buy.

「妖精市場」

あした ゆふべに

妖精のふれ声聴きつ、乙女たち

「買はんかい、はたけのくだもの

買はんかい。」

(日夏耿之介訳)

4. 毘沙門堂を詠った文語詩には次のものもある。

[毘沙門の堂は古びて] (文庫 4、48)

毘沙門の堂は古びて、 梨白く花咲きちれば、

胸疾みてつかさをやめし、 堂守の眼やさしき。

中ぞらにうかべる雲の、 蓋やまた<sup>まり</sup>腕のさまなる、

川水はすべりてくらく、 草火のみほのに燃えたれ。

[REFERENCES]

『宮沢賢治全集 1』(ちくま文庫、1986)

『宮沢賢治全集 2』(ちくま文庫、1986)

『宮沢賢治全集 3』(ちくま文庫、1986)

『宮沢賢治全集 4』(ちくま文庫、1986)

『新校本 宮澤賢治全集 第7巻』(筑摩書房、1996)

『新校本 宮澤賢治全集 第13巻』(筑摩書房、1997)



宮沢賢治研究会編『宮沢賢治 文語詩の森』（柏書房、1999）

堀尾青史『年譜 宮澤賢治伝』（中公文庫、1991）

原 子朗『新宮澤賢治語彙辞典』（東京書籍、1999）

岡井隆『文語詩人宮沢賢治』（筑摩書房、1990）

小原昇「谷内権現への原風景 「祭日」に思う」『宮沢賢治記念館通信』68号（平成11年11月10日）

高木市之助『古文藝の論』（岩波書店、昭和27年）

田辺勝美『毘沙門天像の誕生—シルクロードの東西文化交流—』（吉川弘文館、1999）

對馬美香「「祭日 [一] [二]」・「毘沙門の堂は古びて」考」「祭日 [二] における植物の意義」『弘前・宮沢賢治研究会会誌 5』（1987.9）

## Summary

# Miyazawa Kenji and Womanhood (III)

Masahiro Hamashita

Miyazawa Kenji's last poems were written in literary and highly elaborate language. Why did he stick to literary language and elaborate style towards the end of his life? As an approach to this question, I will compare his earlier poems in colloquial, informal style with these elaborate ones, focusing on those with a theme of womanhood. I find that the latter poems in literary style are generally shorter than those in colloquial style. The latter poems are mostly produced through abstraction from the earlier concrete poems. As a result of abstraction, he was successful in presenting more suggestive poems, for the images of woman are almost always turned into archetypal images rather than mere generalisations or universalisations of womanhood. Although Kenji's intention sometimes seems ambiguous in the latter poems, they are ingenious enough to convey deeper implications to the readers who exercise their imagination, sensibility and sympathy.